



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

CAIO FERNANDES JINKINGS

POTENCIALIDADES ESTÉTICAS E DIDÁTICAS NA PÓS-FOTOGRAFIA

Brasília
2019

CAIO FERNANDES JINKINGS

POTENCIALIDADES ESTÉTICAS E DIDÁTICAS NA PÓS-FOTOGRAFIA

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes Visuais, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dra. Cinara Barbosa de Sousa.

Brasília – DF

2019

Banca Examinadora

Profª Dra. Cinara Barbosa de Sousa (VIS/UnB)
(Orientadora)

Profª Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo (VIS/UnB)
(Examinadora)

Profª Dra. Nivalda Assunção de Araújo (VIS/UnB)
(Examinadora)

Brasília, 10 de dezembro de 2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada por software disponibilizado pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília.

JINKINGS, Caio.

Potencialidades estéticas e didáticas na pós-fotografia – Brasília, 2019.
41p.

Monografia (Graduação – Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, 2019. Orientador: Cinara Barbosa de Sousa.

1. Fotografia. 2. Pós-fotografia. 3. Arte contemporânea. 4. Cultura visual.

Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte. Brasília – DF – Brasil. CEP 70910-900. Site: <<http://www.ida.unb.br>>.

RESUMO

O presente trabalho parte da perspectiva de análise da imagem fotográfica em seu contexto contemporâneo de inserção: o digital. Para além de seus aspectos técnicos, o trabalho visa o estudo das reações e relações causadas entre sujeito e imagem no ambiente da cibercultura. A partir disso, o conceito pós-fotográfico surge como abordagem teórica para o estudo da imagem fotográfica no contexto da internet e redes sociais, atuando como uma potência artística e didática na educação por meio dos aspectos da cultura visual. Seus resultados apontam para direcionamentos de construção de um olhar sensível sobre um cotidiano digital em formação.

Palavras chaves: fotografia; pós-fotografia; arte contemporânea; cultura visual.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1, 2 e 3 – *Resquícios de bad trip*, Caio Jinkings, 2018. Pág. 11.

Figuras 4, 5, 6 e 7 – *Resquícios de bad trip*, Caio Jinkings, 2019. Pág. 12.

Figuras 8 e 9 – *116 Capturas*, Caio Jinkings, 2019. Pág. 14.

Figura 10 – *116 Capturas* em exposição na galeria Espaço Piloto, 2019. Pág. 16.

Figuras 11 e 12 – *For Internet Use Only*, Eva & Franco Mattes, 2016. Pág. 22.

Figura 13 – primeiro ato da performance *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman, 2014. Pág. 24.

Figura 14 – segundo ato da performance *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman, 2014. Pág. 25.

Figura 15 – terceiro ato da performance *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman, 2014. Pág. 26.

Figura 16 - *Excellences & Perfections* em exibição no Tate Modern, 2016. Pág. 27.

Figuras 17 e 18 – meme virtual e sua interpretação escultórica pelos artistas Eva & Franco Mattes. Pág. 28.

Figura 19 – *Catt*, Eva & Franco Mattes, 2010. Pág. 29.

Figura 20 – *Ceiling Cat*, Eva & Franco Mattes, 2016. Pág. 30.

Figura 21 – *A series of unfortunate events*, Michael Wolf, 2011. Pág. 31.

Figuras 22 e 23 – *A series of unfortunate events*, Michael Wolf, 2011. Pág. 32.

Figura 24 – *printscreenpaint44*, Bia Leite, 2015. Pág. 33.

Figuras 25 e 26 – *printscreenpaint44*, Bia Leite, 2015. Pág. 34.

Figura 27 – *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC*, Nan Goldin, 1991. Pág. 38.

SUMÁRIO

Introdução	8
1) O caminhar artístico como prática de pesquisa	9
2) Imagem, redes e sociedade	17
3) Cultura visual e a estetização do cotidiano digital	35
Considerações finais	39
Referências	40

Introdução

O presente trabalho propõe reunir estudos referentes a uma pesquisa artística e teórica no âmbito das artes visuais e seu ensino didático. A problemática de análise concentra-se na associação da imagem fotográfica inscrita em seu caráter digital e de vivência tecnológica na sociedade contemporânea. Sua gênese enquanto objeto de pesquisa surge como consequência de vivências artísticas e pessoais referentes a práticas fotográficas inscritas em meu cotidiano digital e vinda à tona por meio de um anseio de diagnóstico da problemática visual que o cerca.

A estrutura do trabalho de conclusão de curso se divide em quatro capítulos em que se propõe, de forma linear, abordar temáticas específicas associadas ao universo visual contemporâneo. Com isto são colocadas possibilidades e seus desencadeamentos em relações sociais, pessoais e didáticas.

Sobre forma de um memorial descritivo, o primeiro capítulo reúne reflexões acerca da concepção e da produção de trabalhos artísticos específicos como forma de traçar as origens do pensamento que a presente pesquisa se propõe a investigar. Em seguida, o capítulo por vir reúne autores como Edmond Couchot, Byung-hul Chan e Lúcia Santaella sobre o eixo central de análise das propriedades da imagem fotográfica inserida em seu contexto virtual. Os estudos abordados buscaram enfatizar um diagnóstico da imagem além de suas especificidades técnicas de conteúdo, propondo também a análise acerca das reações e relações que o imaginário visual incide sobre a sociedade no âmbito virtual e também pessoal. Como resultado, os estudos dão continuidade em uma abordagem sobre o termo conceitual da pós-fotografia a partir de teorias propostas pelo autor Joan Fontcuberta, investigando as suas respectivas características enquanto imagem. Para sua exemplificação, produções de artistas no âmbito nacional e internacional associados a práticas pós-fotográficas foram reunidos sintetizando suas características de superabundância, imediatez e reciclagem visual.

Após a explanação deste conteúdo e propriedades, no capítulo seguinte se propõe para abordar possibilidades didáticas associadas à temática pós-fotográfica sobre o âmbito da cultura visual. Neste sentido, pretende-se apontar caminhos de seus respectivos desencadeamentos enquanto ferramenta didática na estetização de um cotidiano digital emergente.

1) O caminhar artístico como prática de pesquisa

Partindo da perspectiva de análise de uma idealização estética do cotidiano digital vinculado à fotografia, torna-se imprescindível a exposição de causas (e meios) que me levaram a atingir o ponto de partida acerca das questões da pesquisa apresentada. Para isso, irei discorrer a respeito da concepção e produção de dois trabalhos artísticos específicos que, além de seu produto plástico, originaram uma reflexão crítica de seus meios de realização. São eles “Resquícios de bad trip” (2017-18) e “116 Capturas” (2019).

Realizado entre os anos de 2017 e 2018, o trabalho com título de “Resquícios de bad trip”¹ foi o primeiro dentro do parâmetro histórico de minha produção como artista a abordar um olhar sensível sobre o cotidiano digital em que eu estava diretamente inserido: os de aplicativo de relacionamento gay, mais precisamente o Grindr². O seu processo de produção ocorreu a partir de uma proposta de exercício na disciplina de “Arte Eletrônica”, ministrada pelo professor Átila Regiani, em que foi requerido um trabalho artístico que abordasse aspectos teóricos discutidos no decorrer da disciplina sobre imagem digital, reprodutibilidade e aparelhos eletrônicos.

Em paralelo à demanda da atividade proposta e de práticas computacionais desenvolvidas no decorrer da disciplina, tive conhecimento de um acervo pessoal de cerca de 100 *printscreens* criados dentro do Grindr. Este material estava em forma de arquivo no meu computador, dentro do aplicativo “Fotos”. Nele, havia um estoque de visualidades recolhidas da esfera dos meus aparelhos de smartphones no decorrer de 6 anos (2011-17), reunindo mais de 10000 arquivos visuais. Dentre elas, imagens recolhidas no período entre 2013 e 2017, correspondentes à esfera virtual do aplicativo de relacionamento gay. A partir dessa ‘descoberta’, optei por desenvolver o trabalho proposto da disciplina usando os respectivos *printscreens* como ferramenta visual e temática, que incluíam majoritariamente retratos de usuários e mensagens de texto trocadas no aplicativo.

¹ O título alude à uma gíria referente a experiências perturbadoras associadas ao consumo de drogas psicoativas.

² Na época de realização, o público alvo do aplicativo era restrito a pessoas que possuíam uma identificação de gênero associada ao sexo masculino, buscando respectivas trocas relacionais com pessoas do mesmo sexo. Eventualmente, o aplicativo estendeu o seu público alvo, abrangendo também mulheres travestis e outros grupos da comunidade trans: queer, não-binário etc).

Sem nenhuma idealização concreta sobre o resultado final, comecei o processo de produção do trabalho reunindo todos os *printscreens* em forma de mosaico e estudando suas respectivas possibilidades técnicas de montagem e composição. Uma montagem em formato de *lambes* chegou a ser realizada dentro do Departamento de Artes Visuais, ocupando cerca de 1,5 metros de diâmetro e altura de uma das paredes dos corredores. Entretanto, a insatisfação com o resultado final acarretou em uma mudança de direcionamento para o trabalho.

A alteração nos encaminhamentos do trabalho resultou na tentativa de uma nova abordagem de montagem, implicando em sua transferência conceitual e expositiva para práticas de intervenção urbana. Não mais visando uma composição estética de mosaico, realizei um recorte temático sobre o acervo, optando por trabalhar estritamente com as imagens correspondentes a troca de mensagens do aplicativo, que em sua totalidade aludem a práticas de sexo explícito. Tal decisão surgiu sobre uma idealização conceitual de modo a causar uma espécie de desconforto em quem contemplasse as imagens e seu respectivo conteúdo sexual, porém sem necessariamente visar alguma reflexão crítica associada diretamente ao seu conteúdo.

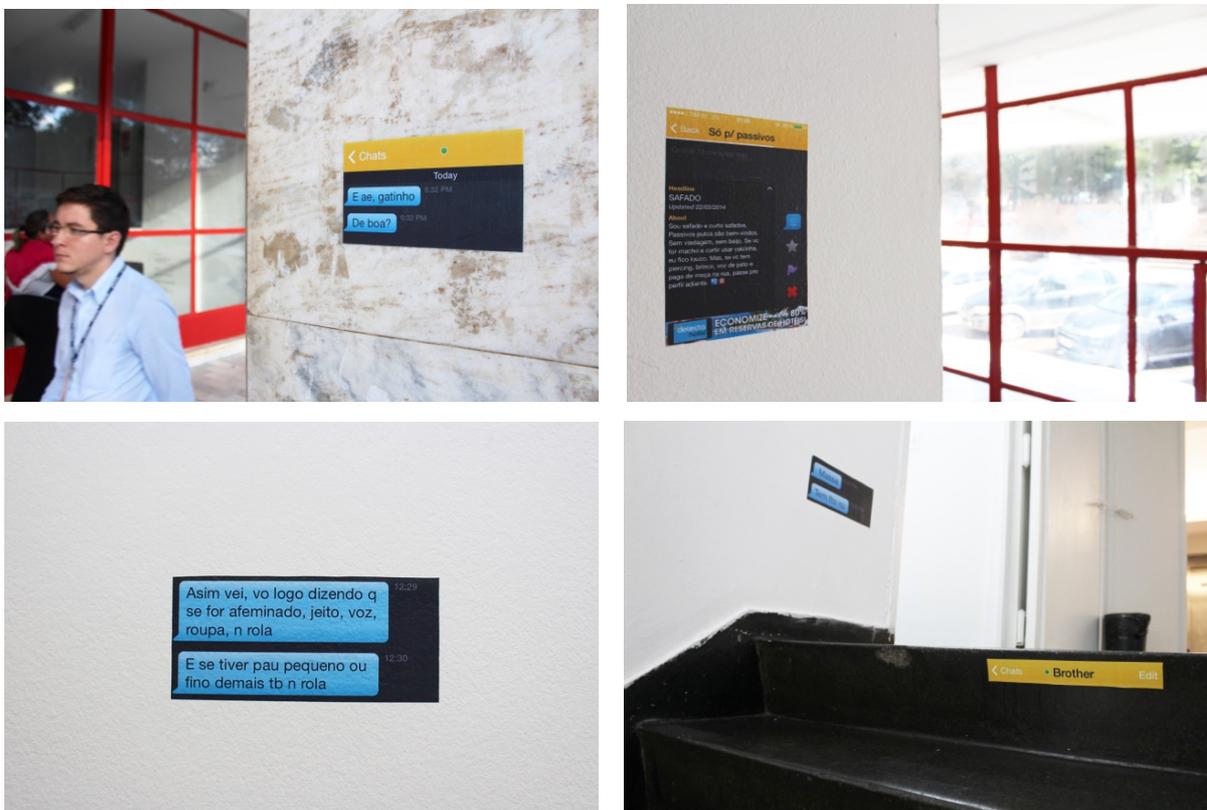
Partindo das circunstâncias citadas, passei a colar lambes por volta das quadras residenciais da Asa Norte do Plano Piloto buscando um contato mais direto entre o público e o trabalho, que perpassasse além da mera esfera de contemplação. Funcionou. O trabalho foi alvo de ações e reações por parte da população local, tendo cerca de 80% de sua composição totalmente arrancada ou rasurada das paredes que havia sido colado. Apesar de resultados satisfatórios obtidos com a segunda tentativa de montagem do trabalho, a partir de minha perspectiva como artista e idealizador, foi somente quando ele atingiu o espaço da galeria que sua potência artística foi atingida. Considero que na circunstância expositiva ocorreu uma síntese de conteúdo e forma que fui eventualmente capaz de abordar.



Figuras 1, 2 e 3 – *Resquícios de bad trip*, Caio Jinkings, 2018
 Fonte: acervo pessoal do autor

Em 2018, quando a convite do curador Cláudio Diniz, fui convidado para remontar o trabalho como parte da exposição "O tempo de nossas vidas", sediada na Casa da Cultura da América Latina. A proposta era de realizar uma intervenção no Edifício Anápolis a partir dos *printscreens* coletados no aplicativo Grindr de forma que o trabalho integrasse não somente o espaço expositivo da galeria, mas também todo o prédio e sua área externa situada no Setor Comercial Sul.

A partir dessa re-visita e também de outras vivências pessoais no meio LGBTQ+, passei a enxergar outras potencialidades de tratamento no trabalho até então despercebidas por mim nas suas antigas montagens. Por meio de uma análise de conteúdo presente especificamente nas mensagens de textos dessas imagens, fui capaz de traçar aspectos que iam além da esfera de alusão sexual, mas que abrangiam também práticas de violências distintas vivenciadas dentro da esfera do aplicativo, como sexismo, machismo, xenofobia, dentre outros. A partir de então, busquei associar a perspectiva ideológica do trabalho como uma ferramenta de denúncia a tais práticas de violência, mascaradas dentro do discurso libertário proferidos pelo aplicativo como uma plataforma de interatividade e por próprios paradigmas de opressão existente na comunidade LGBTQ+ em si.



Figuras 4, 5, 6 e 7 – Resquícios de bad trip, Caio Jinkings, 2019

Fonte: acervo pessoal do autor

O segundo trabalho, sobre o título de “116 Capturas”, teve início de sua produção em meados de 2018, visando a criação de um referencial artístico de exemplificação para uma pesquisa teórica desenvolvida acerca o funcionamento do recurso de captura de tela (*printscreen*) como um dispositivo fotográfico.

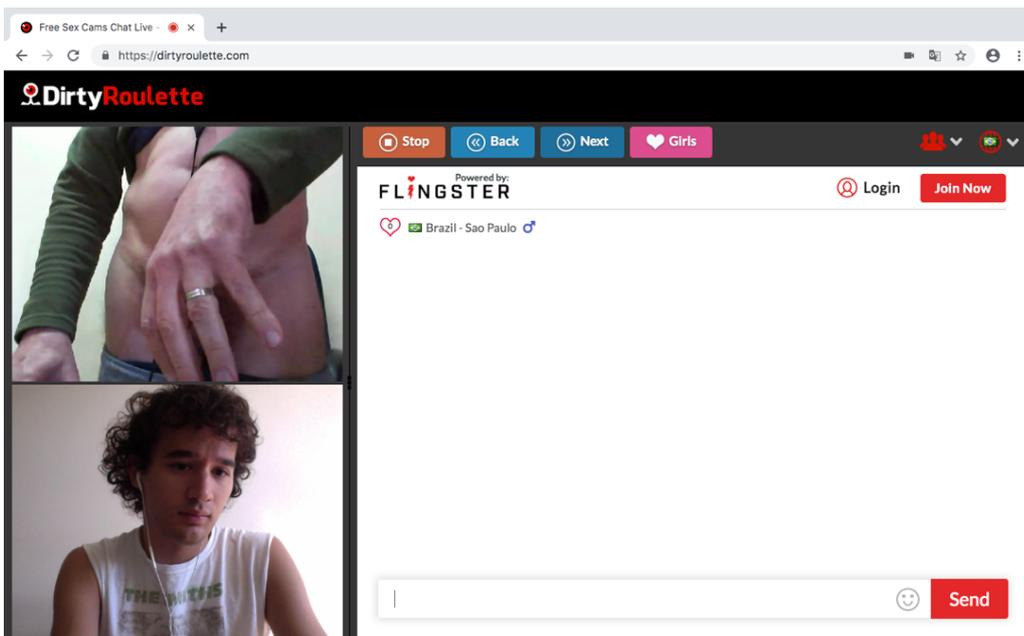
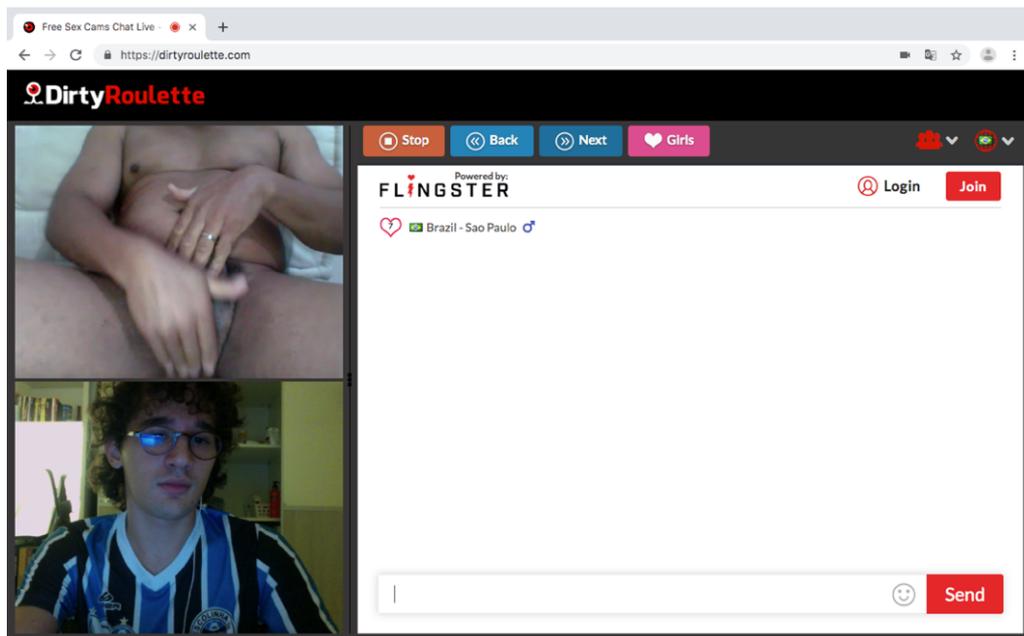
Por meio de vivências pessoais, presenciadas dentro da esfera de plataformas de comunicação virtual erótica, especificamente do site de vídeo chat *dirtyroulette*³, fui capaz de traçar elementos visuais associados aos seus usuários presentes de forma recorrente durante meu tempo de inserção na plataforma, que ocorreu dentro do período temporal de um ano. Aspectos ligados ao anonimato como o uso de máscaras virtuais, filtros e enquadramentos visuais visando a ocultação facial, traziam à tona um caráter de desassociação de identidade por parte desses usuários específicos. Associado a esse caráter anônimo, essas figuras masculinas que se apresentavam virtualmente tinham, em sua maioria, um caráter em comum: o uso de anéis no dedo. Deixando à parte aspectos sociais ligados a juízo de valores, o uso dos anéis por parte desses homens, associado ao seu anseio por anonimato, carrega uma série de simbologias, ou interpretações sociais ligadas, essencialmente, às práticas matrimoniais - seja na esfera do fetiche ou não.

A partir dessa análise perceptiva, optei por co-relacionar minha vivência recreativa na plataforma do *dirtyroullete* à uma pesquisa de investigação de aspectos pessoais. Estes seriam associados a essas figuras masculinas específicas - visando o seu respectivo aprofundamento temático e crítico. Durante essa fase inicial de pesquisa, as trocas desenvolvidas entre esses homens ocorriam de forma despreziosamente relacional. Tratavam-se de consequências das minhas vivências na plataforma e partindo essencialmente de uma curiosidade pessoal. Eventualmente, a partir dessas trocas relacionais, fui capaz de identificar o caráter estético associado ao contexto que essas figuras masculinas estavam inseridas, carregando uma potencialidade de investigação não somente reflexiva e pessoal, como também artística. Diante disso, iniciei em uma pesquisa plástica que visava a criação de um acervo visual relacionado a essas figuras masculinas e seus respectivos anéis de compromisso.

A construção desse acervo ocorreu por meio do recurso de captura de tela como ferramenta criacional. As imagens criadas apresentavam, em seu conjunto, uma

³ Disponível no endereço eletrônico www.dirtyroulette.com

relação visual entre as figuras dos homens, o uso dos anéis, a minha figura e a interface do site *dirtyroulette* - aludindo à praticas fotográficas de retrato e autorretrato. Associada à minha pesquisa teórica sobre o *printscreen*, optei plasticamente por trazer à tona os aspectos visuais ligados à plataforma de realização do trabalho e a sua respectiva interface, não visando o seu ocultamento ontológico de *print* por meio de ferramentas de recorte.



Figuras 8 e 9 – 116 Capturas, Caio Jinkings, 2019

Fonte: acervo pessoal do autor

Durante essa fase de produção, a minha vivência recreativa deu lugar a uma espécie de 'caça' constante a esses elementos estéticos associados às figuras masculinas. Sobre esse desejo instintivo, Byung-hul Chan, filósofo coreano radicalizado na Alemanha, ao tratar de uma relação crítica existente entre sujeito e informação, traça comentários passíveis de analogia ao meu processo de criação:

"O caçador da informação é impaciente e sem timidez. Ele espreita, em vez de esperar. Ele agarra, em vez de deixar as coisas amadurecerem. O importante é, com cada clique, conquistar uma presa." (HAN, 2018: 78)

No período de presença na plataforma, tudo que me interessava se restringia à obtenção idealizada do maior número possível de *prints*. Para isso, desenvolvi métodos estratégicos para otimizar essa espécie de 'caça', optando por investir em trocas relacionais com homens que se apresentavam, inicialmente, sobre formatos de anonimato. Por meio da comunicação do vídeo chat, desenvolvi práticas corporais que simplificavam o processo de obtenção dos anéis (ainda ocultos ou não) e seu melhor enquadramento fotográfico para a captura de tela. Após obtida a imagem desejada, partia rapidamente para o próximo usuário buscando a sua contínua eficácia de resultado.

Por meio da elaboração de um recorte temático de englobar estritamente usuários presentes no território brasileiro, a pesquisa artística trouxe à tona um caráter também antropológico e etnográfico associado a um grupo social específico: homens brasileiros (possivelmente casados) em busca de um dispêndio do seu desejo erótico em sites de vídeo chat. O crítico e historiador estadunidense Hal Foster discorre a respeito dessa junção entre arte e antropologia, apresentando o conceito do artista como etnógrafo. Tendo como referência estudos referidos por Walter Benjamin (1934) acerca o papel político do artista como um produtor, o autor aponta para desdobramentos causados pelo movimento minimalista e o mapeamento sociológico presente na arte conceitual (*fieldworks*), resultando em uma virada etnográfica no campo artístico e da crítica. A partir disso, a esfera artística passou a incorporar metodologias e práticas associadas ao campo da antropologia como espécie de ferramenta, visando uma produção que perpassasse além do campo textual antropológico, atingindo uma esfera conceitualmente material através da arte. (FOSTER, 2017).

Após o decorrer de um ano de investigação, o trabalho se traduziu em uma foto-instalação do acervo obtido sobre a composição visual de um mosaico. Associado a ele, também foi incorporada na instalação a composição material de uma pequena caixa de armazenar anéis capturada por uma ratoeira – aludindo tanto à praticas de captura do *printscreen*, como aspectos sociais associados à simbologia do anel de compromisso.



Figura 10 – 116 Capturas em exposição na galeria Espaço Piloto, 2019

Fonte: acervo pessoal do autor

Diante do exposto, traz-se à tona uma possibilidade de análise dos métodos específicos desenvolvidos na produção de cada trabalho e suas distintas abordagens sobre o cotidiano digital. Em "Resquícios de bad trip", a idealização do uso de uma vivência eletrônica ocorreu a partir de práticas póstumas ao período sobre o qual seu conteúdo foi concebido e, eventualmente, trabalhado como material artístico. Com "sem título", seus métodos de produção se distinguem por apresentar não somente uma visão conceituada dessa esfera digital, mas como uma conceituação consciente do seu próprio uso – visando obter resultados que corresponderem estrategicamente as formas visuais idealizadas.

Foi a partir do desenvolvimento desses trabalhos que fui capaz de evidenciar potencialidades estéticas vinculadas ao cotidiano digital e a sua respectiva associação à problemática de pesquisa proposta no presente trabalho científico. Os capítulos que

seguem buscam propor uma análise acerca a imagem fotográfica inserida dentro do contexto específico de redes virtuais, enfatizando as relações desencadeadas entre sujeito e imagem.

2) Imagem, redes e sociedade

Desde o seu surgimento no século XIX, a fotografia foi marcada por um longo processo de significância social e aperfeiçoamento técnico. Durante este período, veio adquirindo diferentes patamares de relevância no seu percurso histórico dentro das artes visuais e, por sua vez na lógica de relacionamento da sociedade com as imagens. Desde a câmera escura, usada como recurso de reprodução manual de figuras; passando pela fotografia analógica, suas máquinas portáteis; e, chegando até a atualidade sobre forma das imagens eletrônicas - é impossível conceber uma organização social sem a presença do dispositivo fotográfico e seus maquinários de produção visual.

O surgimento dos aparelhos eletrônicos, tais como o computador, simbolizaram uma passagem de mudanças técnicas e relacionais associadas às práticas fotográficas. Na linguagem numérica eletrônica, os pixels que, em sua totalidade transmitem a imagem digital, representam a materialidade virtual sobre a qual a visualidade digital se torna apta à assimilação. Quando uma imagem passa por processos que interferem diretamente sobre seu aspecto técnico, seja a partir de práticas de reprodução ou intervenção, ela irá sofrer uma conseqüente alteração dentro de seu conjunto totalitário de transmissão, originando uma nova imagem inscrita a partir de uma quantidade diferente de pixels. A partir desse elemento computacional, as imagens se tornam aptas a existirem na contemporaneidade sobre um fluxo criacional constante, principalmente dentro de plataformas associadas as tecnologias de rede - originando novas formas de relações estéticas dentro desse universo imagético.

Em contraponto com o seu prévio caráter analógico, a imagem digital surge trazendo uma situação de experimentação visual inédita, simbolizando a “passagem da superfície à interface, do óptico ao numérico” (FABRIS, 1995: 2), sobre o qual a imagem transgride do seu campo bidimensional de contemplação para o da esfera

digital de ação, ou seja, de contato. Seja através de ferramentas como *mousepads* ou até mesmo a partir de ferramentas diretamente ligadas ao corpo humano como o próprio dedo (usado majoritariamente como meio de funcionalidade dentre os *gadgets* presentes na maioria dos *smartphones* fabricados atualmente), as formas de percepção visual presentes nesse novo regime estético ocorrem de forma diretamente associada à sensibilidade corpórea de quem as contempla, sobretudo a tátil. A partir de estudos dirigidos por Alain Rénaud em 1989, Annateresa Fabris discorre a respeito dessa imagem numérica, apresentando o conceito de *imagerie* proposto pelo filósofo francês:

"A imagem deixa de ser o antigo objeto óptico do olhar para converter-se em *imagerie* (produção de imagens), práxis operacionais que insere o sujeito numa "situação de experimentação visual inédita", acrescida pela possibilidade de integrar outros registros de sensibilidade corporal, sobretudo o tato." (RÉNAUD, 1989 apud FABRIS, 1995: 1).

Essa nova forma relacional traz à tona aspectos imersivos associado as práticas fotográficas digitais, sobre o qual o sujeito se torna apto a desempenhar funções que os seus recursos ópticos biológicos não seriam capazes de exercer. Isto é, pelo menos não da forma simplificada prática como as novas tecnologias se propõem a realizar. Diante disso, o sujeito não mais 'contempla' a imagem, mas a 'percorre' por meio de recursos facilmente acessados a partir da ponta dos dedos como: ampliação (*zoom-in*); redução (*zoom-out*); corte; enquadramento etc.

O teórico francês Edmond Couchout associa esse caráter imersivo provido pelos dispositivos eletrônicos a formação de um "sujeito interfaceado" (COUCHOUT, 1998). Neste sentido, segundo o autor a interatividade provida por esses recursos são responsáveis por traduzir a linguagem da ação humana em uma outra linguagem de ordenação algorítmica, na qual a máquina seja capaz de processar e interpretar.

A característica superabundante da imagem digital e a sua respectiva inserção na plataforma da internet desencadeou uma revolução antropológica associada a práticas relacionais com a imagem não somente no seu sentido técnico, mas também cultural (DOMINGUES, 2002). Dentro do contexto emergente sobre o qual a temática estava associada, os aspectos de discussão acerca da sociedade e no âmbito das redes conectadas tiveram suas primeiras abordagens por autores que buscaram analisar a temática dentro de uma perspectiva instrumental, propondo distintas denominações para as relações providas a partir do meio virtual como *cibercultura*

(LEVY, 2001); *ciberespaço* (GIBSON, 1991); *tecnoambiente* (BERGER, 1996); dentre outros.

Como forma de diagnosticar, compreender e conceitualizar essas relações, os estudos referidos por esses teóricos dirigiam atenção para aspectos funcionais associados a esfera digital e suas respectivas relações entre sujeito, máquina e meio. Atualmente, esses aspectos diagnósticos deram lugar a uma abordagem crítica dessa vivência tecnológica, levando em consideração principalmente o surgimento dos smartphones e a massificação das redes sociais.

Byung-chul Han, em seu livro "Perspectivas do Digital", discorre a respeito da extinção entre a esfera pública e privada, associando a comunicação digital a uma "exposição pornográfica" da intimidade do cotidiano (HAN, 2018: 13). Essa exposição potencializada de si, em conjunto com possibilidades de uma identidade virtual anônima, acentua o desencadeamento de práticas de violência recorrentes dentro do mundo cibernético. O autor associa essas práticas a capacidade de desenvolvimento de uma relação obsessiva com o meio tecnológico dentro do seu suposto discurso libertário, mascarado por trás de uma lógica capitalista:

"Dos smartphones, que prometem mais liberdade, parte uma coação fatal, a saber, uma coação de comunicação. Com isso, se torna uma relação quase obsessiva, compulsória com o aparato digital. As redes sociais fortalecem fortemente essa pressão de comunicação. Ela resulta, em última instância, da lógica do capital. A circulação acelerada da comunicação e informação leva a circulação acelerada do capital." (HAN, 2018: 66)

Dentro dessa perspectiva, o filósofo também traça associações estéticas ocasionadas pelo excesso da informação virtual e a sua abrangência massificada dentro da sociedade da informação. Segundo Han (2018), "A fotografia digital coloca a verdade da fotografia radicalmente em questão. Ela encerra definitivamente a era da representação". Ou seja, a imagem eletrônica, além de funcionar meramente como um conjunto de pixels, demonstrou-se funcionar também como um mecanismo de ruína para o paradigma fotográfico da representação. Assim, no que tange o contexto contemporâneo tecnológico, a problemática fotográfica não gira mais essencialmente em torno de sua composição, mas sim de seu conteúdo. O que importa não é mais como uma imagem é esteticamente composta, mas sim a sua potencialidade de transmissão de uma informação apresentada visualmente.

A imagem fotográfica inscrita virtualmente dentro dessa abundância informativa é associada a teorias que a relacionam ao conceito de uma pós-fotografia. Segundo Joan Fontcuberta (2018), autor que propõe uma abordagem contemporânea para esse campo de estudo, a era pós-fotográfica surge como um resultado da "preeminência da internet, das redes sociais e da telefonia móvel. "

O suposto caráter emergente do termo possui, na verdade, traços de origem no século XX. É o que afirma a pesquisadora brasileira Anna Leticia Pereira de Carvalho em um artigo publicado em 2018, proposto a diagnosticar um parâmetro histórico do uso dessa terminologia visual. Segundo Carvalho (2018), o termo foi primeiramente abordado pelo autor Júlio Plaza, ao afirmar que os pixels, presentes no contexto da fotografia digital contemporânea, promovem a existência de uma "imagem híbrida" (PLAZA, 1994) - associada respectivamente a uma pós-fotografia. Em 2001, a autora brasileira Lúcia Santaella também discorria a respeito do surgimento de uma nova era dentro do processo evolutivo de produção de imagens. Para a autora, o pós-fotográfico "tem como característica as inovações tecnológicas dos séculos XIX e XX – o suporte é a união entre o computador, a tela e o programa, onde, o agente de produção é um programador e não um artista." (SANTAELLA, 2001 apud CARVALHO, 2018).

Importante ressaltar que essas teorias, inseridas dentro de uma análise técnica da imagem fotográfica, estavam presentes em um contexto histórico de surgimento dos dispositivos eletrônicos e democratização da internet. A expansão das redes conectadas de comunicação e o respectivo aperfeiçoamento tecnológico dos dispositivos a qual estava inserida implicaram em novas abordagens referente a suas aplicações visuais. É o que Joan Fontcuberta propõe a investigar ao abordar o conceito de pós-fotografia dentro uma perspectiva sociológica, a partir da sua inserção em plataformas e interfaces de trocas relacionais. Segundo o autor, o que centra a problemática visual contemporânea é uma questão de velocidade - no qual, o que prevalece na imagem é a sua urgência de existência em contraponto com o seu caráter qualitativo enquanto conteúdo visual. Essa relação ocasiona uma poluição icônica, causada pela conseqüente abundância visual que fluem dentro de espaços de sociabilidade digital, associada pelo teórico como a de um "capitalismo de imagens" (FONTCUBERTA, 2018).

Confrontado tanto culturalmente quanto politicamente, o sujeito capturado por essa relação atua dentro de uma perspectiva democrática do ato fotográfico, sobre o

qual todos com um acesso tecnológico virtual se tornam aptos (e estimulados) a desempenhar práticas fotográficas como forma relacional dentro da internet. Neste contexto específico das redes sociais com foco em um compartilhamento visual, o que domina na funcionalidade de suas plataformas são trocas constantes de "gestos de comunicação, não de recordação" (FONTCUBERTA, 2018). A lógica de álbum (conjunto de fotografias), é subvertida em um uso associado a criação de um banco de dados visualmente informativo, em que seu caráter sensitivo de álbum fotográfico emerge como uma possível consequência por aqueles a usam, não como um objetivo. Essas relações implicam em reações associadas ao surgimento de uma nova ordem visual, ligada a fatores de imediatez, circulação e conexão que atualmente rege os aspectos das fotografias digitais. Essas imagens desprezam as características de materialidade e qualidade, geralmente associada a práticas comuns da fotografia. (FONTCUBERTA, 2016 apud CARVALHO, 2018).

Diante do exposto, a pós-fotografia pode ser compreendida não somente como fator consequente ao constante aperfeiçoamento técnico vinculado as práticas fotográficas, mas essencialmente como uma reação aos processos evolutivos de relação sobre o qual a sociedade está diretamente inscrita. Nesse sentido, a fotografia se coloca tanto como uma ferramenta de causa na modificação dessas relações, mas também como a sua própria consequência.

O caráter superabundante da imagem pós-fotográfica digital acompanha a sua inserção dentro de um cotidiano construído digitalmente que, assim como nesse novo regime estético, também existe dentro de circunstâncias no qual a velocidade se torna uma referência central de funcionalidade. Especificamente nesse contexto, a velocidade inscrita dentro de uma vivência tecnológica existe a partir de uma relação compulsória do seu uso. Os artistas italianos Eva & Franco Mattes traduzem essa lógica imersiva em um trabalho intitulado "*For Internet Use Only*", subvertendo uma assimilação descartável da visualidade digital ao transferirem para o espaço de galeria enquanto um material cinematográfico contemplativo no decorrer de 48 minutos. Enquanto se encarregam na realização de práticas rotineiras a sua presença online como responder e-mails, interações em redes sociais e compras de produtos online, os espectadores do ato se acomodam em tapetes de yoga no espaço da galeria em uma situação imersiva ao cotidiano dos artistas.



Figuras 11 e 12 – *For Internet Use Only*, Eva & Franco Mattes, 2016

Fonte: <http://0100101110101101.org/for-internet-use-only/>

Derrick de Kerckhove (1997), associa a internet a um "cérebro coletivo", que nunca cessa de desempenhar funções internas programadas para pensar, analisar e produzir informação. O autor define a condição de vida dentro dessa hiperconectividade das redes telemáticas sobre o conceito de "*webness*" (KERCHKOVE, 1997). Essa condição de vida, em conjunto com aspectos imersivos que acompanham a constante evolução técnica dos aparelhos eletrônicos que hospedam essas redes conectadas, contribuem na construção de uma relação pessoal com esses dispositivos em que eles não mais representam uma separação entre esfera virtual e física, mas sim o seu recurso de interligação e condição de vida em sociedades contemporâneas. Seus respectivos caracteres humanistas, fazem da tecnologia o principal catalisador das relações humanas e pessoas na era da globalização. Como pontua Lúcia Santaella (2003: 104), "a cibercultura não se dinamiza apenas quando os usuários ligam o computador".

O caráter imersivo desse cotidiano digital, em conjunto com sua respectiva superabundância visual, torna difícil uma assimilação sensível do que presenciamos na esfera da web (e fora dela). Dentro do contexto estético, os artistas que investigam o universo pós-fotográfico centram suas questões em abordagens da imagem contemporânea além de sua esfera descartável enquanto informação. Associada à sua inserção nas redes conectadas, a problemática passa a ser centrada na busca por abordagens conceituais frente esse universo visual superabundante a partir da recriação e subversão de seus significados. Se torna importante ressaltar que esses artistas não necessariamente se declaram "pós-fotográficos, mas suas obras são passíveis de associação ao termo por trabalharem, artisticamente, na construção de universos de análise sobre o qual a imagem está inserida sobre sua forma virtual e hiperconectada.

Os trabalhos e artistas a serem exemplificados a seguir não buscam introduzir um parâmetro cronológico frente as produções associadas ao conceito pós-fotográfico, mas sim de elencar exemplificações passíveis de associação as análises teóricas apresentadas anteriormente. Acredito que estes trabalhos atuam de forma sintética em abordar os aspectos sobre o qual a imagem pós-fotográfica está concentrada: a vida online, suas trocas visuais relacionais e o seu fluxo superabundante.

Amalia Ulman, artista argentina radicalizada nos Estados Unidos, investiga essa imagem a partir de uma abordagem sociológica, questionando aspectos interligados a sua inserção especificamente dentro do âmbito das redes sociais. Em seu trabalho intitulado *"Excellences & Perfections"* (2014), ela utiliza da linguagem pós-fotográfica em conjunto com práticas de performance, visando trazer à tona paradigmas existentes por trás de estereótipos associados a identidade feminina. Segundo a artista, a partir de uma entrevista concedida a publicação britânica Telegraph⁴, o trabalho narra a vida ficcional de uma jovem recém-chegada a cidade de Los Angeles, usando a lógica da plataforma virtual do *instagram* enquanto recurso narrativo. Dividida em três atos, a performance se inicia com postagens da artista enquanto uma personagem fictícia de si mesma, construída a partir de um conjunto de visualidades ligadas a figura feminina nas redes. Em seu primeiro ato, a narrativa fotográfica idealizada por Amalia representa a vida de uma garota padronizada dentro de um universo estético pré-definido: suas postagens alternam-se entre *selfies* e refeições diárias sobre filtros visuais de cores pastéis.

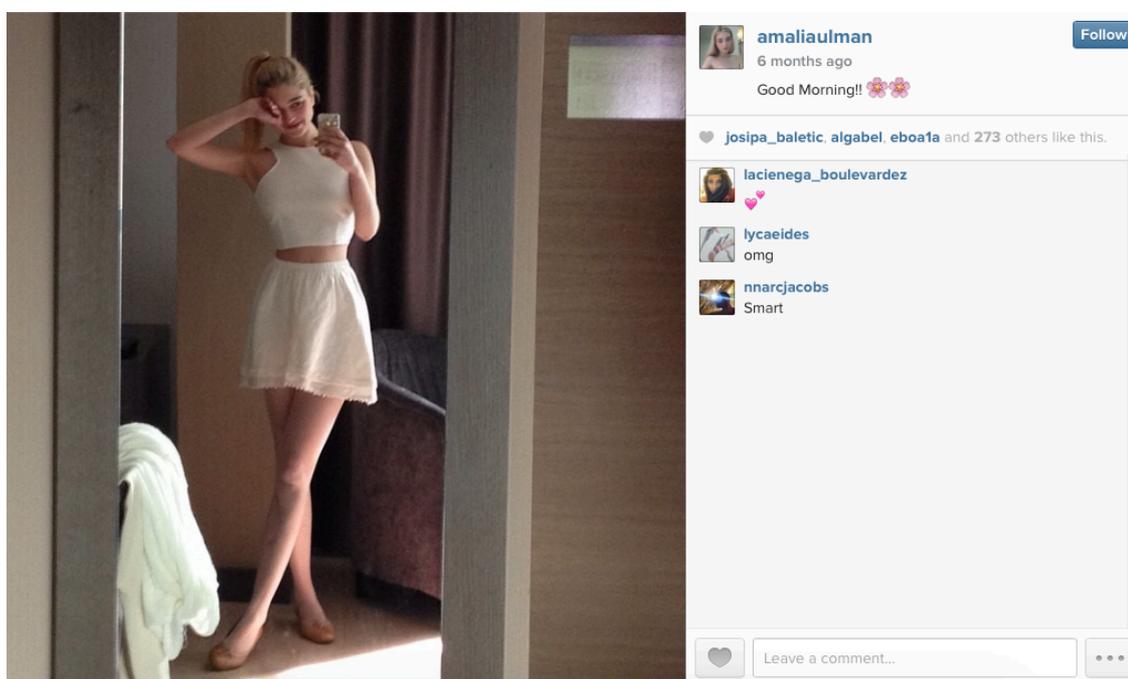


Figura 13 – primeiro ato da performance *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman, 2014

Fonte: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/>

⁴ Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>. Acesso em out. 2019.

Eventualmente, o feed da artista passar a englobar postagens específicas que aludem a um suposto término entre ela e seu namorado. Essas postagens, constituídas por imagens de conteúdos textuais como "*foda-se, seu fudido*" e "*(...) como irei deletar nossas memórias?*", servem de prelúdio para o próximo ato da performance idealizada pela artista: a figura de uma anti-heroína inserida em uma plasticidade "*ghetto*", associada a personalidades da mídia como Kim Kardashian. Em seu segundo ato, que representa a passagem de uma garotinha inocente que tem seu coração partido para o de uma anti-heroína, as postagens referem-se essencialmente ao uso de drogas, cirurgias plásticas e momentos de crises depressivas compartilhadas por Amalia na rede. O ato é finalizado pela artista adentrando uma clínica de reabilitação, marcando o início do final da peça performativa.



Figura 14 – segundo ato da performance *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman, 2014

Fonte: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/>

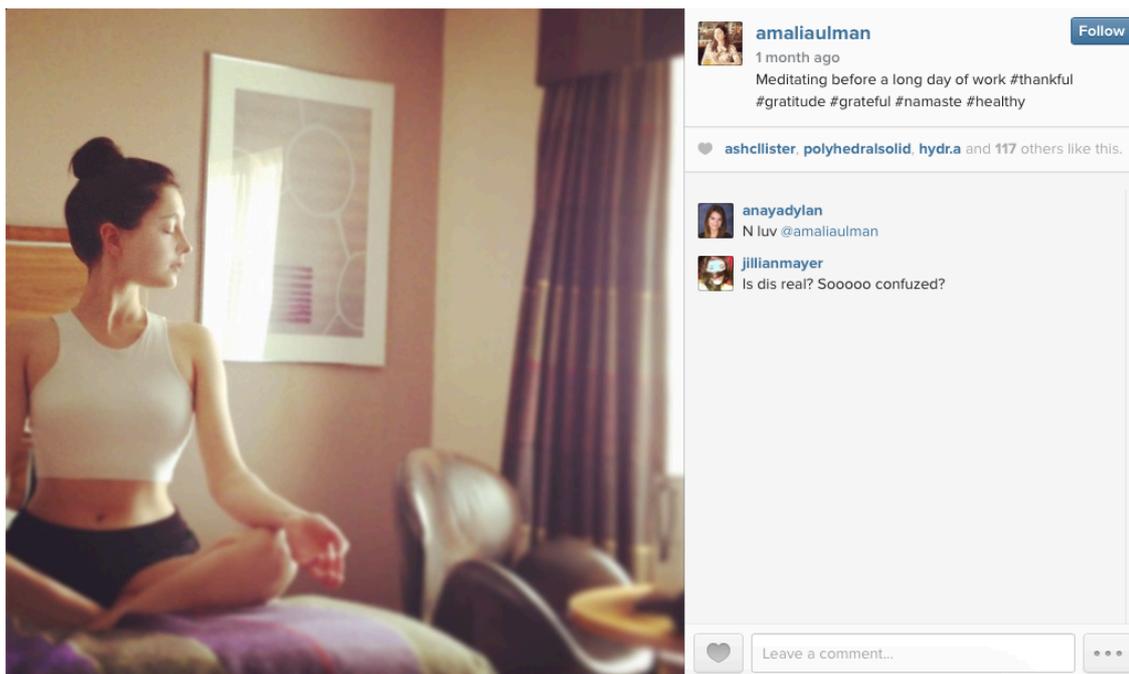


Figura 15 – terceiro ato da performance *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman, 2014
 Fonte: <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014150552/>

No terceiro e último ato, a personagem fictícia adentra sua fase de "recuperação", concentrando suas postagens em mensagens motivacionais para seus seguidores, práticas de yoga e sucos orgânicos.

Segundo a artista, a inserção do trabalho dentro da esfera específica do *instagram* surgiu como um meio de mesclar a linguagem ficcional com a linguagem virtual da internet, fazendo uso das *hashtags* enquanto forma de categorizar em sentido as imagens idealizadas. Em suas palavras, Amalia discorre acerca de suas intenções por trás da criação do trabalho em uma entrevista concedida a revista britânica 'i-D'⁵:

"Eu me sentia bastante desconfortável com a ideia de uma autopromoção de si mesmo, então minha abordagem anticapitalista foi de destruir minha personalidade online ao ponto que fugia do meu controle. Era sobre questionar o poder da imagem. Eu também estava cansada do estereótipo centrado ao redor da mulher enquanto uma artista emergente, então eu passei a brincar com essa autodestruição, criando uma persona que iria trazer reações distintas: por um lado, atração; de outro, o de repulsa, até nojo." (PULLMAN, 2016)⁶.

⁵ Disponível em https://i-d.vice.com/en_uk/article/7xvbg9/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art. Acesso em out. 2019.

⁶ Tradução realizada pelo autor da língua inglesa para o português.

A partir do exposto sobre o trabalho e os respectivos intuitos proferidos pela sua autora, "*Excellences & Perfections*" se concretiza por trazer à tona uma perspectiva crítica acerca das percepções da identidade feminina na contemporaneidade. Além disso, o trabalho também se destaca por englobar paradigmas estéticos referentes a imagem existente em sua era pós-fotográfica.

Como discutido, a insuficiência de conceber o trabalho dentro de práticas tradicionais da fotografia, tornou necessária sua inserção em um meio que dialogasse com o discurso e reações proferidas pela artista. A partir disso, o âmbito virtual e sua respectiva linguagem eletrônica funciona na criação de um sentido para a imagem que, em sua existência enquanto uma materialidade singular, seria incapaz de atingir. Com o auxílio da linguagem virtual, como o das *#hashtags*, a imagem passa a existir além de uma mera funcionalidade enquanto composição visual, mas sim como um dos elementos inseridos em uma esfera composta por um quadro de outros elementos visuais que formam um conjunto digitalmente informativo. Nesse contexto, a imagem passa a ser assimilada em totalidade com essa série de outros elementos que, juntos, caracterizam a plataforma virtual que estão respectivamente inseridos. Essa relação simboliza a transgressão da imagem enquanto uma imagem fotográfica a ser lida estritamente sobre um ideal estético pré-concebido pelo seu idealizador, mas sim enquanto recurso informativo cercado por uma série de conteúdos visuais que atuam de forma direta na assimilação de um conteúdo visual.

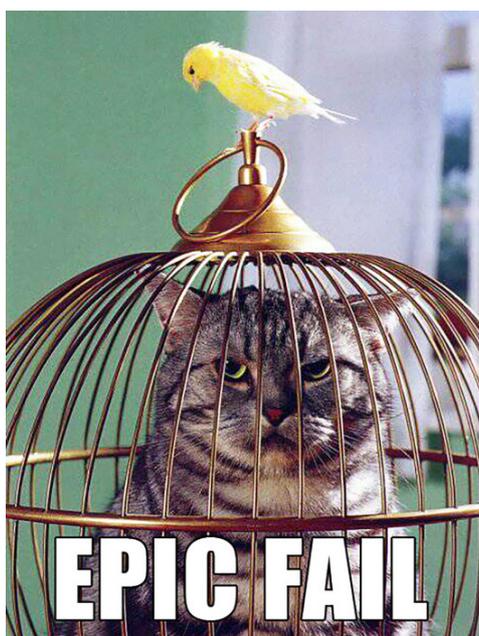


Figura 16 - *Excellences & Perfections* em exibição no Tate Modern, 2016

Fonte: <https://londonvisitors.wordpress.com/2016/02/16/exhibition-review-performing-for-the-camera-at-tate-modern-18th-february-to-12th-june-2016/>

Eva & Franco Mattes, percussores do movimento de *net.art*, concentram suas produções em práticas relacionadas essencialmente ao universo virtual e suas respectivas implicações relacionais entre imagem, sujeito e meio. No contexto pós-fotográfico, os artistas contribuem na exemplificação do conceito ao trazer trabalhos específicos que dialogam com a imagem fotográfica inserida no universo dos memes virtuais. O conteúdo desse universo visual ocorre a partir de relações de humor em um âmbito cultural específico, sendo sua plasticidade geralmente atribuída a um método plástico também específico. Essas figuras se caracterizam por associarem uma imagem fotográfica pré-existente a uma conotação satírica, inserida como conjunto em seu conteúdo visual a partir de recursos de intervenção computacional, como os corpos de texto. A partir dessa relação subversiva de linguagens, essas imagens carregam um alto valor relacional no âmbito da cibercultura, potencializando-se enquanto dissipadora de informação visual inscrita em uma virtualidade superabundante.

Diante disso, Eva & Franco Mattes em seus trabalhos *"Catt"* (2010) e *"Ceiling Cat"* (2016), abordam essa imagem pós-fotográfica sobre uma perspectiva conceitual, transgredindo seu conteúdo informativo da linguagem eletrônica dos pixels para o da linguagem material da escultura.



Figuras 17 e 18 – meme virtual e sua interpretação escultórica pelos artistas Eva & Franco Mattes

Fonte: <https://0100101110101101.org/catt/>



Figura 19 – Catt, Eva & Franco Mattes, 2010
Fonte: <https://0100101110101101.org/catt/>

Considero que os memes virtuais, associados à sua noção de sentido e circulação no âmbito da cibercultura, simbolizam a imagem pós-fotográfica por excelência tanto por seus aspectos técnicos quanto sociais. Em suas questões técnicas, essas figuras representam um conteúdo visual criado a partir de um imaginário fotográfico pré-existente em que, a partir de práticas computacionais de intervenção, são inscritos dentro de uma nova materialidade visual. Essa relação, característica da era pós-fotográfica, possui sua lógica funcional a partir da constante atribuição de novos sentidos a visualidades fotográficas pré-existentes, seja por práticas de intervenção sobre sua composição ou por seu deslocamento de plataforma enquanto conteúdo visual. Essa relação existe a partir de um princípio subversivo no qual, ao mesmo tempo que essas imagens questionam uma superabundância informacional vinculada ao universo virtual, ela também contribui na manutenção do seu fluxo excessivo a partir de suas ressignificações de conteúdo em novos, ou seja, por sua 'reciclagem conteudista'.



Figura 20 - *Ceiling Cat*, Eva & Franco Mattes, 2016

Fonte: <http://0100101110101101.org/ceiling-cat/>

Levando em consideração a ênfase de uma ecologia visual (FONTCUBERTA, 2018), o artista alemão Michael Wolf também trabalha a partir de uma lógica de reciclagem de um conteúdo visual pré-existente. Wolf, em seu trabalho intitulado "*A series of unfortunate events*", concentra sua pesquisa artística em uma busca de conteúdos inseridos no acervo de imagens disponibilizados na plataforma do Google Street View. Sobre uma perspectiva de recorte, o artista identifica nessas imagens potencialidades temáticas associadas a acontecimentos inesperados que ocorreram simultaneamente a passagem das lentes das câmeras em transporte do Google por esses locais. Essas imagens estão inscritas em diversas possibilidades situacionais que fujam da idealização de uma paisagem estática - lógica visual sobre a qual o Google idealiza a construção de um acervo imagética da esfera geográfica global. Diferente dos artistas Eva & Franco Mattes, que subvertem a superabundância da imagem pós-fotográfica a partir de práticas de intervenção, Michael concentra olhares na atribuição de novos significados a um referencial visual a partir de um conteúdo intrínseco a própria imagem, trazidos à tona por meio de uma transferência de plataforma. Ao transpor o conteúdo visual da plataforma do Google Maps para uma outra esfera, essa prática de recorte tem como resultado a criação de novas formas de leitura e assimilação para o mesmo conteúdo. Este, não mais inserido em seu contexto superabundante de acervo, mas sim dentro de um espaço de recorte idealizado pelo artista, se relaciona de forma sensivelmente distinta com o sujeito.



Figura 21 – *A series of unfortunate events*, Michael Wolf, 2011

Fonte: <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>



Figuras 22 e 23 – *A series of unfortunate events*, Michael Wolf, 2011
Fonte: <http://photomichaelwolf.com/#asoue/1>

Sobre a mesma lógica de uma ecologia visual, a artista brasileira Bia Leite desenvolve um trabalho em série intitulado "*printscreenpaint44*" usando ferramentas como a captura de tela e a colagem digital na reciclagem um conteúdo visual pré-existente. A partir de uma entrevista realizada com artista, Bia discorre a respeito da concepção do trabalho como um exercício de investigação dos limites referentes a sua prática artística em pintura.

A artista conta que utiliza o banco de imagens presentes na plataforma da rede social Tumblr para criar composições visuais inscritas dentro de seu imaginário visual 'pitoresco'. Este, agora transferido para a esfera virtual, funciona como uma possível associação contemporânea para a prática da pintura ao propor uma ação pitoresca realizada por meio de pixels eletrônicos. Sobre a produção do trabalho, Bia Leite afirma que as composições são concebidas por meio de interesses pessoais da artista em formato de imagem inseridos na plataforma do Tumblr, especificamente agrupados na sua categorização enquanto *likes*. A partir de práticas de captura de tela, colagem e recorte, a artista sintetiza o seu respectivo conteúdo visual de interesse criando novas associações de significado para o conteúdo das respectivas imagens, agora em conjunto. Enquanto material artístico, a série de imagens utilizam da própria plataforma do Tumblr como formato expositivo. Por meio da prática dos *reblogs*, o trabalho existe sobre uma lógica pós-fotográfica de constante dissipação enquanto conteúdo visual concebido por meio de práticas de reciclagem.

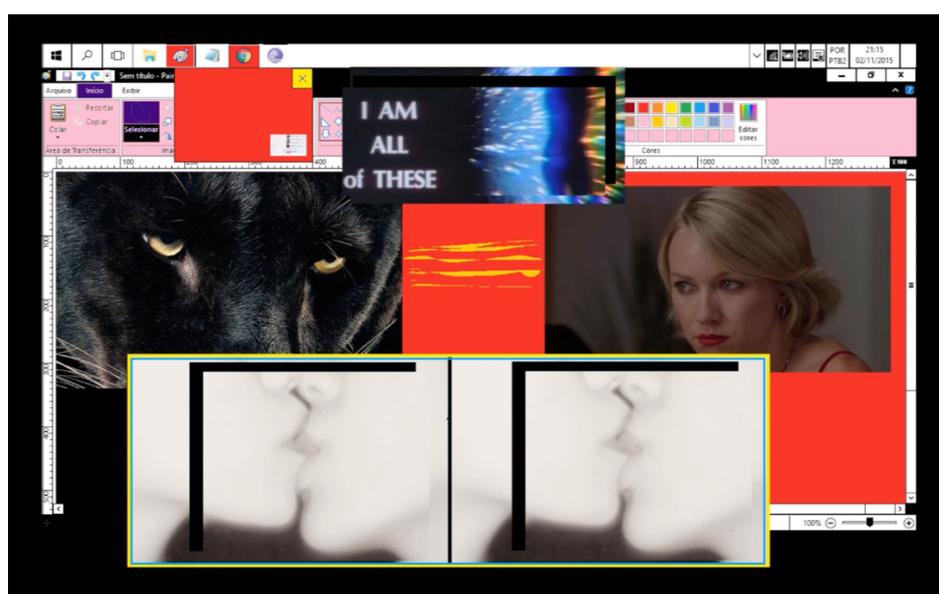
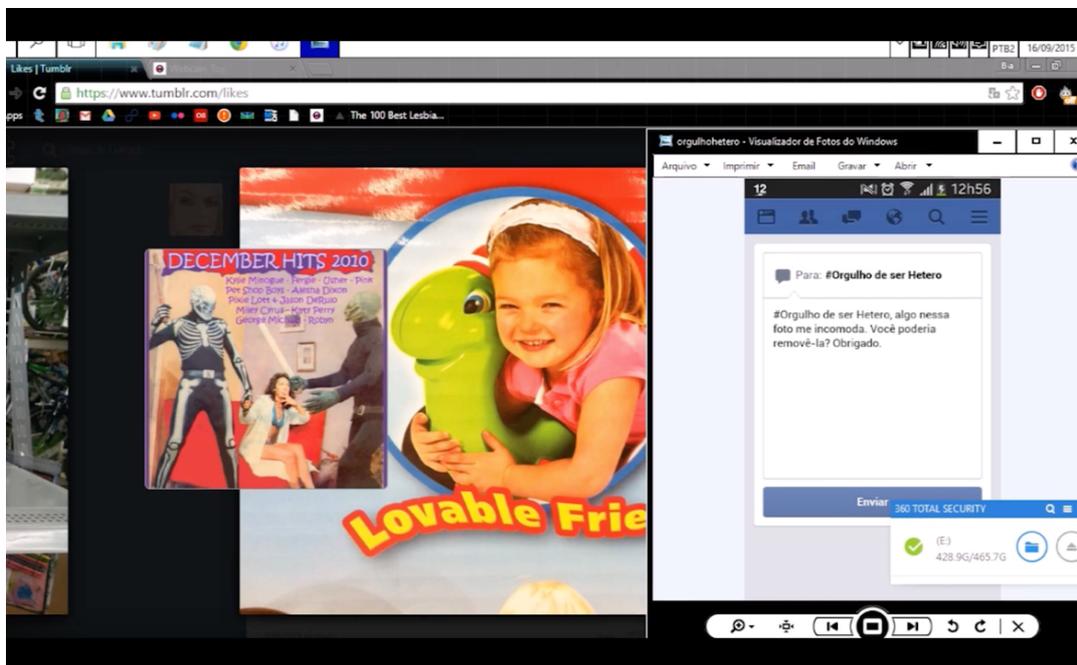
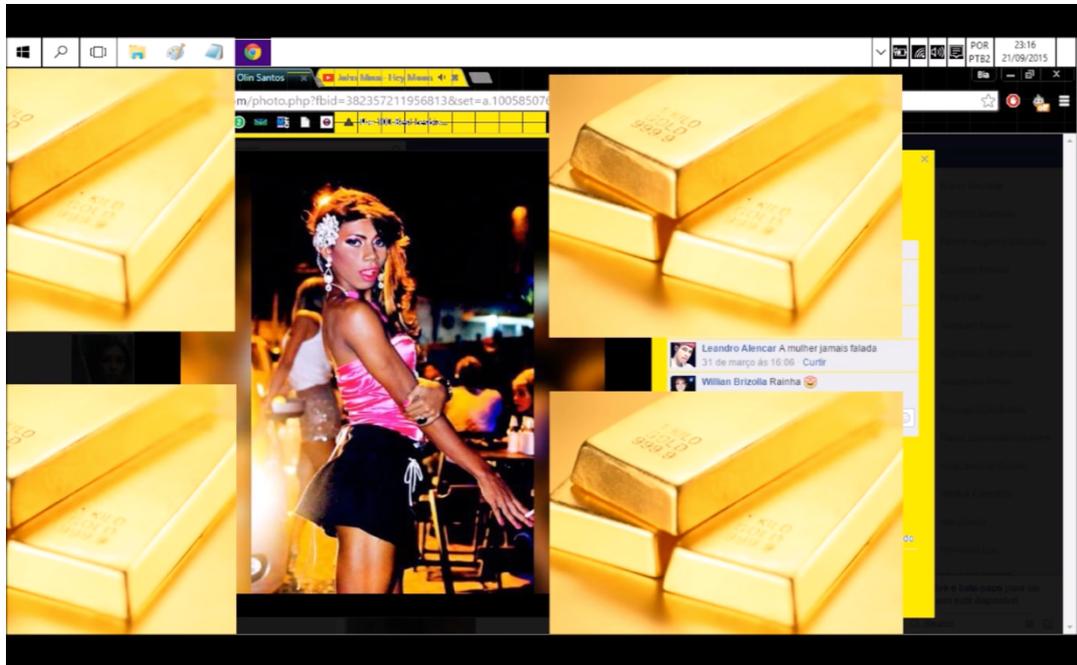


Figura 24 – *printscreenpaint44*, Bia Leite, 2015
Fonte: acervo pessoal cedido pela artista



Figuras 25 e 26 – *printscreentpaint44*, Bia Leite, 2015
 Fonte: acervo pessoal cedido pela artista

3) Cultura visual e a estetização do cotidiano digital

No âmbito da educação em artes, a cultura visual surge como um campo de estudo contemporâneo que visa a compreensão do universo visual frente a uma perspectiva crítica de leitura. Suas bases epistemológicas progressistas, sobre uma visão multiculturalista, se fermentam em conjunto com diversas outras áreas das ciências humanas como a história da arte, antropologia e estudos pós-coloniais em geral. A problemática central de suas análises concentra-se na investigação das reações e relações originadas a partir do contato entre sujeito e imagem, questionando seus sentidos frente a sociedade. Como pontua o autor Fernando Hernandez (2011), o suposto caráter de alta abrangência do campo se divide em perspectivas de estudo que, apesar de estarem inseridas sobre a mesma problemática de análise visual, possuem distintas abordagens didáticas. Enquanto prática educativa, concentraremos análises acerca a cultura visual enquanto suas explorações rizomáticas de ensino, em foco como o olhar atua de forma direta na construção de processos identitários do sujeito dentro do universo imagético.

A respeito de seu caráter rizomático, o pesquisador Paul Duncan pontua a abordagem inclusiva sobre a qual a cultura visual esta associada ao incorporar "(...) as belas artes, juntamente com a extensa gama das imagens vernáculas e midiáticas, imagética eletrônica contemporânea e toda a história da imagem produzida e utilizada pelas culturas humanas" (DUNCAN, 2011: 21). Dessa maneira, as imagens além de existirem meramente enquanto seu aspecto material de objeto, se inscrevem dentro de uma relação de espaço, trazendo à tona seu intrínseco caráter intertextual. Este, interliga o universo visual, tanto em forma quanto em conteúdo, ao compreender que as imagens influenciam umas as outras. Duncan (2011) traça analogias entre esse caráter intertextual da cultura visual aos hiperlinks presentes dentro da esfera virtual. Na linguagem eletrônica, os links representam portais de acesso a conteúdos específicos inscritos nas redes conectadas da internet, servindo literalmente como portas que levam a outras. No âmbito do universo imagético, a lógica se repete ao elencar as imagens enquanto hipertextos. Dessa forma, uma imagem se subscreve em outra dentro de uma relação infinita de associações temáticas referente aos seus conteúdos temáticos.

Esse posicionamento didático contribui na construção de novas narrativas que se contrapõe a hegemonia ocidental inscrita na história da arte e no ensino das imagens sobre práticas educativas tradicionais. Hernandez, ao criticar as posturas colonialistas presentes no discurso das artes sobre sua abordagem histórica, atenta sobre a presença do olhar ocidental frente a essas práticas educativas. Segundo o autor (HERNANDEZ, 2011), o olhar ocidental sobre a arte ocorre dentro de um foco entre objeto e sujeito. Esse olhar enxerga a imagem sobre perspectiva de posse. Como consequência, os museus surgem como um espaço de "disciplina do olhar", propondo uma leitura enigmática da superfície da imagem. Essa lógica transgride para o âmbito escolar, funcionando dentro de um mecanismo de incompletude ao desconsiderar as relações intrínsecas existentes entre conteúdo e sujeito que o contempla.

Ao questionar essa postura hegemônica e compreender que o ensino das visualidades não se restringe as produções artísticas (mas sim ao universo visual como um todo), a cultura visual se demonstra como uma potencialidade didática inscrita na educação em artes na contemporaneidade. A partir de suas respectivas propostas metodológicas, o sujeito torna-se incentivado a transgredir de seu tradicional papel de contemplação para o de questionamento crítico frente ao seu olhar sobre o universo visual que o cerca. Ao se relacionar com as imagens de uma maneira sensivelmente direta, além de se auto enxergar em uma sociedade contemporânea que tem seu discurso essencialmente fundado visualmente, ele questiona também o que não o representa. De certo modo, perpassando além de um caráter didático teórico, essa relação impulsiona a criação de novas práticas artísticas tendo em frente um respectivo posicionamento de indagação.

No âmbito da cultura visual, a temática pós-fotográfica contribui no ensino das artes visuais frente a potencialidade de seu caráter relacional enquanto ferramenta didática e de estudo. Tendo em vista sua abordagem instrumental, com foco estrito sobre seus aspectos técnicos enquanto imagem, as práticas pós-fotográficas funcionam na compreensão de uma relação existente entre sujeito e meio associado a fotografia em seu caráter temporal de evolução técnica. Em resultado do seu constante aperfeiçoamento tecnológico, essa prática visual emergente diagnostica processos evolutivos em sociedade. Como pontuado anteriormente, ao mesmo tempo em que as visualidades e seus maquinários visuais estão inscritas como um fator de resultado do meio social que estão inseridas, elas também o impulsionam enquanto

seu próprio processo catalisador. Dessa maneira, a pós-fotografia representa visualmente a sociedade contemporânea ao incorporar, esteticamente, aspectos das relações sociais sobre a qual estão inseridas: massificação global, imediatez relacional e informatividade superabundante. No âmbito artístico, tendo como base uma prática educativa rizomática, os trabalhos associados a essa nova era visual contribuem em elencar problemáticas sociais dentro o meio que estão inseridas. Como exemplificado no capítulo anterior, a produção artística no âmbito da pós-fotografia se torna passível de denúncia a práticas de opressão de gênero (como pontua Amalia Pulman), vigilância governamental e política (trazido à tona por Michael Wolf), dentre outros possíveis temas de discussão frente ao vasto conteúdo de produção artística na contemporaneidade.

Em suma, a potência didática da temática pós-fotográfica possui raízes na sua contribuição de trazer para a esfera educacional uma abordagem do universo imagético a partir de um referencial visual temático sobre o qual os alunos estão diretamente inseridos: o do cotidiano tecnológico. Paul Duncum discorre acerca da necessidade de uma nova perspectiva metodológica no ensino das artes que se relacione com as experiências de vida do aluno: "(...) a arte-educação precisa mudar para que possa abordar os efeitos sociais da proliferação sem precedentes da imagética comercial que, atualmente, satura a vida diária em várias partes do mundo." (DUNCUM, 2011: 15). Diante disso, a temática pós-fotográfica surge como alternativa didática para suprir a necessidade de adaptação do ensino das artes aos moldes capitalistas de vivência.

Para além das causas já apresentadas, a pós-fotografia surge em conjunto como um novo paradigma dentro da história da arte, atingindo também a esfera didática ao instaurar uma estetização de um cotidiano vinculado a esfera digital. A estetização do cotidiano já é, em si, uma temática recorrente no âmbito das artes visuais e suas respectivas produções contemporâneas. A partir de movimentos artísticos associados a arte conceitual no século XX, como o grupo *Fluxus*, a problemática artística passa "a ser construída sobre as ruínas do que se pensava ser o conceito de arte em discursos anteriores" (DANTO, 2005: 26). Sobre essa nova perspectiva, materialidades e temáticas associadas a um cotidiano de inserção dos artistas em sociedade passou a ser incorporada em suas respectivas produções e traduzidas enquanto trabalhos artísticos. Sua exemplificação é passível de uma associação universalmente instaurada na obra intitulada "*Fountain*" (1917), de Marcel

Duchamp. Nela, o artista atua na "transfiguração do lugar comum" (DANTO, 1997) de um urinol para o espaço expositivo da galeria enquanto objeto de arte. Essa virada cultural associada as práticas artísticas atinge também a esfera da fotografia em trabalhos de artistas como Nan Goldin. Em sua série intitulada "*The Ballad of Sexual Dependency*", a artista parte de uma perspectiva autobiográfica enquanto fotógrafa para retratar a cena *underground* artística e LGBT de Nova York entre o período de 1979 e 1981, na qual estava inserida.



Figura 27 – *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC*, Nan Goldin, 1991

Fonte: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/nan-goldin>.

Como exemplificado, a estetização do cotidiano nas artes visuais se tornou uma prática recorrentemente frente as produções de artistas a nível global. Entretanto, a construção de uma sensibilidade estética associada a um cotidiano digital se demonstra uma temática ainda em difusão frente ao seu caráter emergente de surgimento e de constante aperfeiçoamento técnico. Dentro do parâmetro histórico das artes visuais, movimentos artísticos como o da *net.art* centraram questões em abordagens conceituais e de reflexão frente ao universo computacional e das redes conectadas da internet, sobre um nível ainda rudimentar de sua existência e expansão. A evolução técnica do computador enquanto dispositivo resultou em novas

formas relacionais entre sociedade e tecnologia com o surgimento de aparelhos como smartphones e suas redes de interação social. Consequentemente, surge a necessidade de novas abordagens artísticas de compreensão desse universo tecnológico contemporâneo e suas respectivas relações com a imagem. As práticas e os estudos pós-fotográficos, associados à sua inserção direta em tecnologias contemporâneas, atuam como ferramentas didáticas de auxílio na construção de uma sensibilidade visual frente a um universo imagético de difícil assimilação.

Considerações finais

Mediante ao exemplificado no decorrer deste trabalho, a temática pós-fotográfica surge, essencialmente, como uma consequência ao constante aperfeiçoamento técnico associado a prática fotográfica e seus maquinários de produção visual. Em co-relação ao âmbito social, a junção entre esferas da sociedade e da imagem traduzem a pós-fotografia tanto como consequência quanto como resultado ao sintetizarem características de sua massificação global, imediatez relacional e informatividade superabundante, como aponta Joan Fontcuberta e as produções artísticas apresentados no decorrer do trabalho.

Suas possibilidades didáticas, a partir de perspectivas educacionais da cultura visual propostas por Fernando Hernandez e Paul Duncum, atuam na compreensão de temáticas e problemáticas da sociedade tendo como referência um universo visual de alta potência relacional com os docentes. Além disso, a pós-fotografia atua também enquanto ferramenta na construção de uma sensibilidade visual frente a um cotidiano digital de referências visuais superabundantes e descartáveis no âmbito relacional.

O caráter emergente dessa temática implica na sua respectiva necessidade de aprofundamento enquanto objeto de estudo como forma de melhor contribuição ao estudo da sociedade e das artes visuais na contemporaneidade.

Referências

BERGER, René. “De L”Agora à L”Internet. In: **Art et Nouvelles Technologies, L”Aventure Humaine Savoirs, Libertés, Pouvoirs**. Paris, 1995.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum – uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur. **O Abuso da Beleza**. São Paulo: Editora WMF Martis Fontes, 2015.

DOMINGUES, Diana. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. Experimento: São Paulo, 2002.

DUNCUM, Paul. **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Editora UFSM, 2011.

FABRIS, Annateresa. **Redefinindo o Conceito de Imagem**. Revista Brasileira de História, vol.18, n.35. São Paulo: Marco Zero, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **Por um manifesto pós-fotográfico**. Tradução de Gabriel Pereira. 2018. Disponível em <<https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>>. Acesso em set. 2019.

FONTCUBERTA, Joan. **Pós-fotografia explicada aos macacos**. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/73711>>. Acesso em set. 2019.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. Cosac & Naify: São Paulo, 2014.

GIBSON, William. **Neuromancer**, Editora Aleph. São Paulo, 1991.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Editora UFSM, 2011.

KERCHKOVE, Derrick de. **A pele da cultura: investigando a nova realidade eletrônica**. Lisboa: Relógio D’água, 1997

KISSICK, Dean. From plastic surgery to public meltdowns Amalia Ulman is turning instagram into performance art. **i-D Magazine**, Londres, 24 de out. de 2014. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/7xvbg9/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art

LÉVY, Pierre. **A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência**. São Paulo: Editora 34. 2001.

PLAZA, Julio. **Poética pós-fotográfica**. Revista Comunicações e Artes , v. 17, n. 28, p. 5-11, 994.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-Humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura**. Paulus Editora, 2003.

SOOKE, Alaistar. Is this the first instragram masterpiece. **The Telegraph**, Londres, 18 de jan de 2016. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>. Acesso em out. 2019.